TEATR

TEATR IM. J. SŁOWACKIEGO
W KRAKOWIE

ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY" I KL.

MINIATURA

Dyrektor i kierownik artystyczny:
MIKOŁAJ GRABOWSKI

KWARTET DLA CZTERECH AKTORÓW

BOGUSŁAW SCHAEFFER

KWARTET DLA CZTERECH AKTORÓW

OBSADA:

I SKRZYPEK . . . . . . JACEK CHMIELNIK
II SKRZYPEK . . . . . BOGDAN SŁOMIŃSKI
ALTOWIOLISTA . . . . ANDRZEJ WICHROWSKI
WIOLONCZELISTA . . . JAN PESZEK

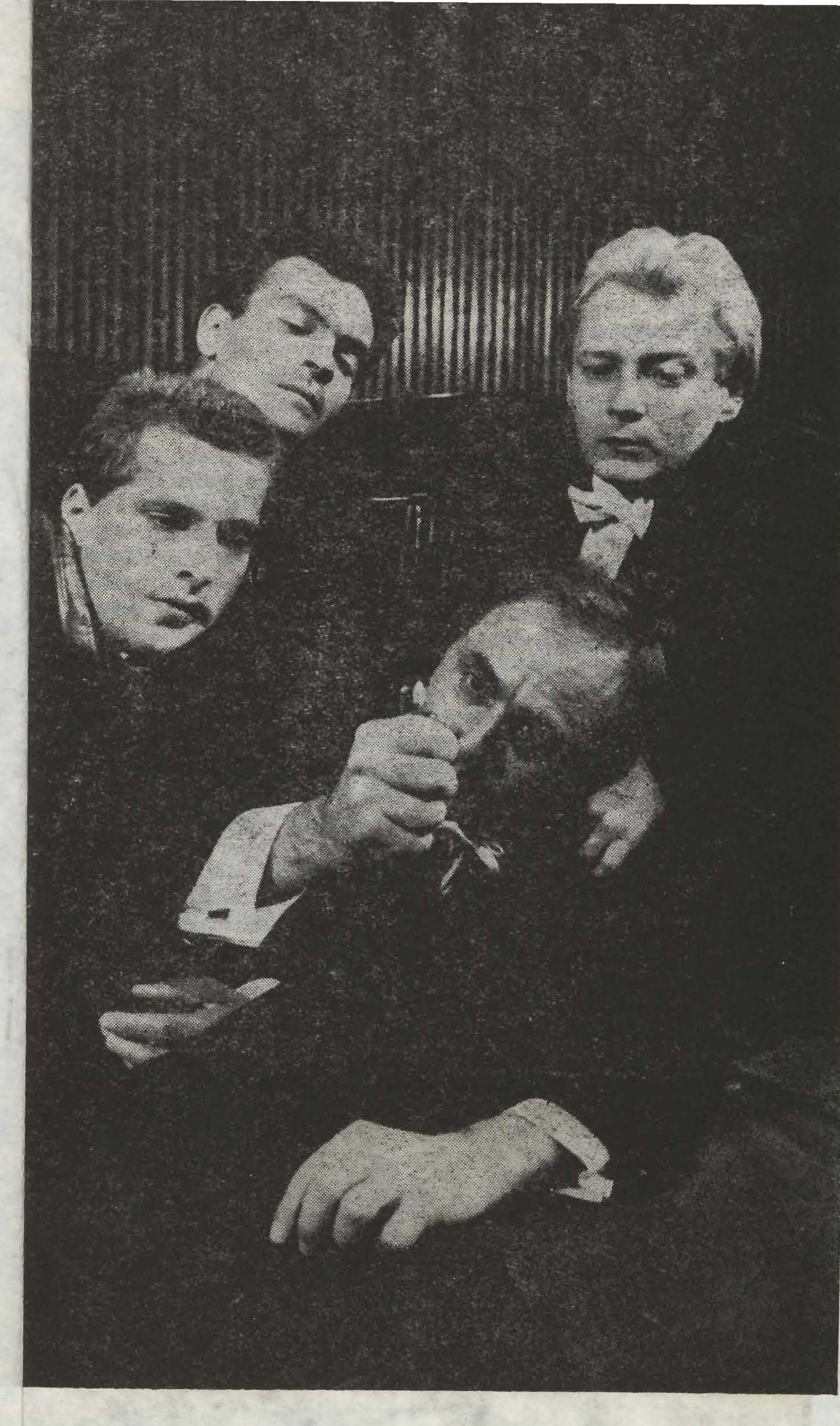
MUZYKA: BOGUSŁAW SCHAEFFER

PLASTYKA RUCHU: JERZY MARIA BIRCZYŃSKI

REŻYSERIA: MIKOŁAJ GRABOWSKI

W przedstawieniu wykorzystano *Trzy sny o Schäfferze* Eugène Ionesco.
Spektakl prowadzi ANNA WÓJCICKA
Przedstawienie bez przerwy

PREMIERA 25 WRZEŚNIA 1982



OD AUTORA:

BOGUSŁAW SCHAEFFER

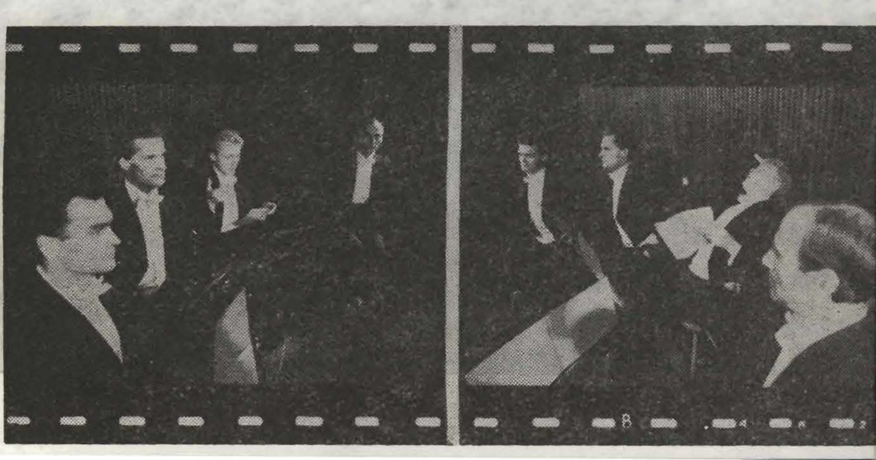
Nie jestem dramatopisarzem, jestem kompozytorem. Napisałem aż dziesięć książek o muzyce, wszystkie o nowej muzyce. Ale nie jestem pisarzem. Nie ma i nie było w dziejach muzyki kompozytora, który by wydał przed pięćdziesiątym rokiem życia tyle prac o nowej muzyce, ale nie z tego jestem dumny. Zaszczyt przynosi mi to, że jako pierwszy przełamałem granice muzyki, pisząc utwory dla aktorów, takie jak *Kwartet*.

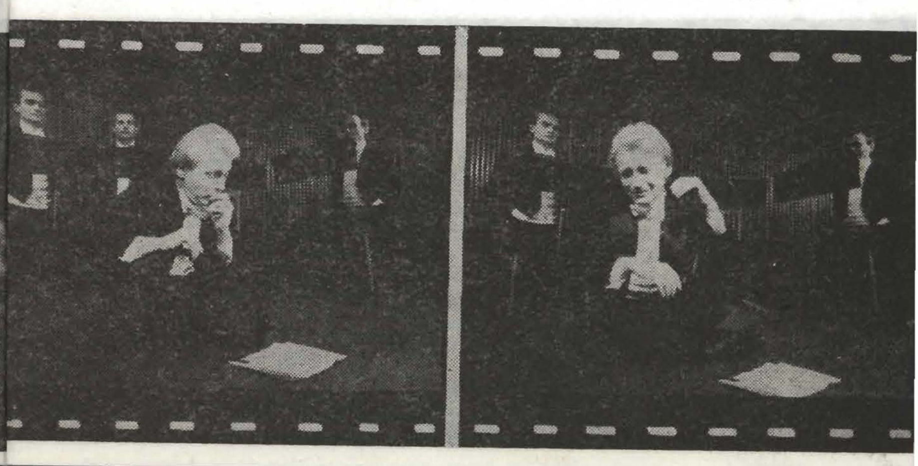
A stało się to zupełnie przypadkowo. Adam Kaczyński, szef zespołu MW-2 (przed dwudziestu laty oznaczało to „młodzi wykonawcy muzyki współczesnej") miał do dyspozycji kilku muzyków, zdawał sobie jednak sprawę z tego, że takich zespołów jest (czy: powstanie) dużo. Do muzyków dokooptował balerinę i kilku aktorów. Aktorzy — Andrzej Kierc, Janusz Peszek i Mikołaj Grabowski — okazali się cudowni. Obok kompozycji zespołu zacząłem od 1963 roku pisać również utwory dla aktorów, zawsze oparte na temacie muzycznym (*Audiencje I—V*), niekiedy wykraczające poza muzykę (np. *Scenariusz dla nie istniejącego, ale możliwego aktora instrumentalnego*). Interesowała mnie muzyka — więc były to utwory-wykłady, ale interesowały mnie też możliwości aktorskie — stąd elementy tekstowe, wizualne, sny, surrealizm scen i bardzo realne dialogi. Pewne sądy o muzyce jako sztuce idealnej (nie na darmo Tomasz Mann posłużył się w *Doktorze Faustusie* właśnie kompozytorem, i to kompozytorem-odkrywcą) nadają się znakomicie do przekazania właśnie w ramach bezpośredniego kontaktu (aktorzy i publiczność), kontaktu polegającego na wtargnięciu do świadomości słuchacza i pobudzeniu go w stopniu w muzyce nie spotykanym. Bo normalny odbiorca muzyczny siedzi na sali koncertowej, słucha i marzy. Słuchający nowej muzyki elektronicznej ludzie wpatrują się tępo w kolumny głośnikowe, które emitują piękno, ale są niewzruszone jak głazy. I gdzież tu mówić o humanistycznej roli muzyki! Sam jestem autorem wielu kompozycji elektronicznych i uważam, że powinno się ich słuchać w małym gronie, w ciemności, w niczym nie zamąconym spokoju. W utworach dla aktorów — rzecz ma się inaczej. Oto autor ma szansę przemówienia do ludzi, przemówienia językiem sztuki (jeszcze), ale już zrozumiałym. Zrozumiałym — to mało; dającym coś do myślenia. Z uprawiania sztuki muszą wyrastać myśli. Wściekam się, gdy w autobiografiach autorzy przekazują nam w ilości nie do zapamiętania różne drobiazgi z życia, ale — żadnej myśli, lub kilka zaledwie. Jak to — powiadam — tyle przeżył i nie ma nam nic do przekazania? Czy nigdy nie zastanawiał się, po co uprawia to swoje rzemiosło (jakie by ono nie było: sztuka, wojna, leczenie, filozofia).

Heidegger powiada, że interesujemy się artystą tylko dlatego, że tworzy dzieła. Dzieło wynosi człowieka, jednocześnie go poniżając. W końcu wolimy dzieło od autora, autorem interesujemy się — na początku przynajmniej — z powodu dzieła. Ale jeśli — jak to jest w nowej muzyce — dzieło jest hermetyczne, nie dla wszystkich dostępne, wówczas autor musi kiedyś przemówić. Ja czynię to za pomocą aktorów.

W moich utworach aktor (czy: aktorzy) nie mają za zadanie popisywać się umiejętnościami muzycznymi: śpiew należy tu do wyjątkowej rzadkości, gra na instrumentach wprowadzana bywa raczej z uwagi na jej walory wizualne. Aktorzy są na ogół uosobieniem samego kompozytora, mówią niejako za niego, wnoszą na scenę (czy estradę) jego pasje, zajmują jego stanowisko etyczne i estetyczne stanowią alter — ego autora. *Kwartet dla czterech aktorów* powstał w 1966. Kompozycja ta — widnieje ona w katalogu dzieł muzycznych, podobnie jak *Sny o Schäfferze* Ioneski — oparta jest na scenariuszu i składa się z 25 scen muzycznych, niemuzycznych, dialogowych, parateatralnych i wizualnych. Utwór ten wykracza poza muzykę już od czwartej sceny, by czasem do niej powracać.

Głównym tematem *Kwartetu* — tu już cytuję Jadwigę Hodor, autorkę pierwszej książki na mój temat (Glasgow 1975, *Bogusław Schäffer and His Music*) — jest niemożność pogodzenia sztuki z życiem; życie i związane z nim mechaniczne myślenie przekreśla sensowny kontakt ze sztuką, umożliwia tylko zainteresowanie namiastkowe, takie, jakie wywołuje krótka notatka w prasie, gdy rzecz idzie o przywiązanie do sztuki, o rzeczywistą potrzebę sztuki. „W jednej ze scen *Kwartetu* — pisze





J. Hodor — aktorzy naśladują kwartet smyczkowy (zabawna imitacja zespołowej gry kwartetowej; wizualny punktualizm „muzyki" jest tu potraktowany ironicznie). Cały utwór pomyślany został jako kwartet czterech indywidualności (każdy aktor ma np. inną pasję — mecze, alkohol, karty, dziewczyny), czterech, rzecz by można, indywiduów, ale osobliwie do siebie podobnych. Kompozytor dotyka tu sprawy identyczności i identyfikacji, sprawy nieprzydatności charakteru (pesymistyczna w wymowie scena, w której wszyscy ulegają osobnikowi najmniej ciekawemu), sprawy rozdźwięku między wygłaszanymi sądami a nie mającymi w nich pokrycia osobistymi praktykami, w sumie sprawy społeczno-etycznej, która w sztuce — zdaniem autora — znajduje swoje parodystyczne wyolbrzymienie („w sztuce wszystko jest umowne, sztuka pozwala na największe nadużycia, w sztuce wszystko jest — czy też może być — podejrzane"). *Kwartet dla czterech aktorów* ma cechy moralitetu à rebours; śmiech, który wywołuje — rodzi podejrzenie, że autor nabija się z audytorium (nad *Kwartetem*, zda się, czuwa duch Gogola)".

Jeden z największych twórców teatru absurdu, Eugène Ionesco pisze obok sztuk krótkie powieści i eseje o sztuce, które raczej były wypowiedziami na temat własny niż o twórczości innych. Ale ważną pozycję stanowią w jego dorobku *Dzienniki* (*Journal en miettes*, wyd. Mercure de France, Paryż 1967). W *Dziennikach* obok myśli i notatek sporo miejsca zajmują odrębne fragmenty prozą a wśród nich trzyczęściowy fragment, który sam autor określił jako *Trzy sny o Schäfferze*. Jest to mikrodramat w postaci tryptyku nowelistycznego, rzecz ujęta genialnie w trzech obrazach. Za każdym razem autor opisuje barwnie i sugestywnie sytuację wyjściową, starając się jak najplastyczniej oddać scenerię opisywanego zajścia, jak gdyby chodziło o scenariusz dla filmu.

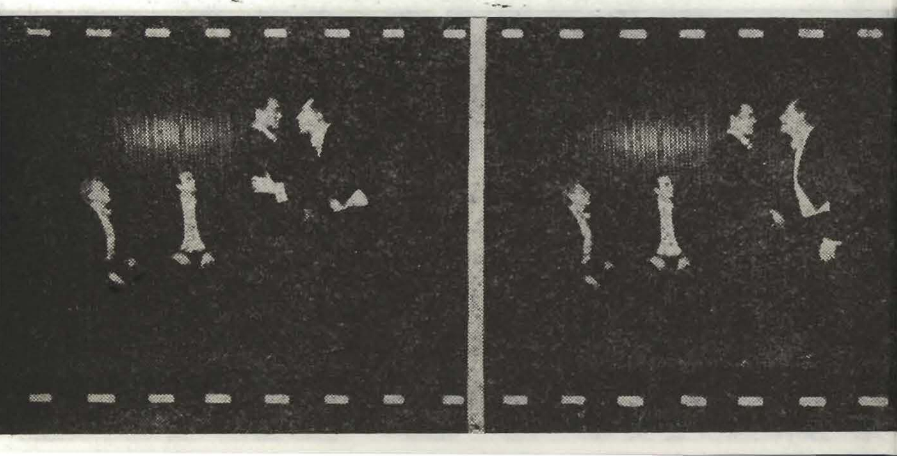
Są to sny o człowieku władczym, który w różnych warunkach swego zmiennego życia chciał dominować nad innymi. Człowiekiem tym jest Schäffer. Obce językowi francuskiemu nazwisko (Francuzi znają tylko alzacką formę tego nazwiska: Schaeffer) i wiele szczegółów wskazuje na transpozycję w śnie wyimaginowanego obrazu polskiego kompozytora, czyli autora tych słów. W czasie koncertów w Paryżu zespół MW-2 występował w jednym z teatrzyków, jest pewne, że francuski pisarz widział i słyszał kompozycję *TIS MW-2*, opartą na *Snach Marii Dunin* (z *Pałuby* Irzykowskiego), że miał okazję zapoznać się z tekstem Irzykowskiego, który dałem przetłumaczyć na francuski i osobno wydrukować w jednej z drukarni polskich, a który miał służyć francuskiemu odbiorcy do zorientowania się w gmatwaninie muzyki, ruchu i akcji. *Trzy sny o Schäfferze* są jakby odpowiedzią snem na sen (o takiej złożonej technice Ionesco pisze zresztą w kilku miejscach swoich notatek), odpowiedzią bardzo intrygującą, gdyż stanowi ona transpozycję doznań i domniemań na teren nierzeczywistego opowiadania o Schäfferze.

Wkrótce zwrócono mi uwagę na ów charakterystyczny tekst Ioneski. Pewien człowiek zwrócił się do mnie z prośbą o muzyczny autograf, przysłał kopię tekstu Ioneski i sugerował, iż jest to wspaniały materiał na utwór sceniczny.

Oczywiście już podczas lektury tekstu uderzyła mnie idealnie wymierzona dramaturgia owych *Trzech snów* i po kilku projektach (jeden z nich był przedstawiony próbnie przez Mikołaja Grabowskiego jako kompozycja sceniczna dla aktora w Krakowie i w Warszawie u J. Szajny) skomponowałem utwór sceniczny, któremu nadałem tytuł *Sny o Schäfferze* (1972).

Oba utwory — *Kwartet dla czterech aktorów* i *Sny* — powierzyłem Mikołajowi Grabowskiemu do realizacji w teatrze. Znakomity wykonawca *Audiencji II* dla aktora i bogaty w pomysłach reżyser jest jak mało kto predystynowany do urzeczywistnienia tych utworów na scenie.

Kraków, dnia 30 stycznia 1979.





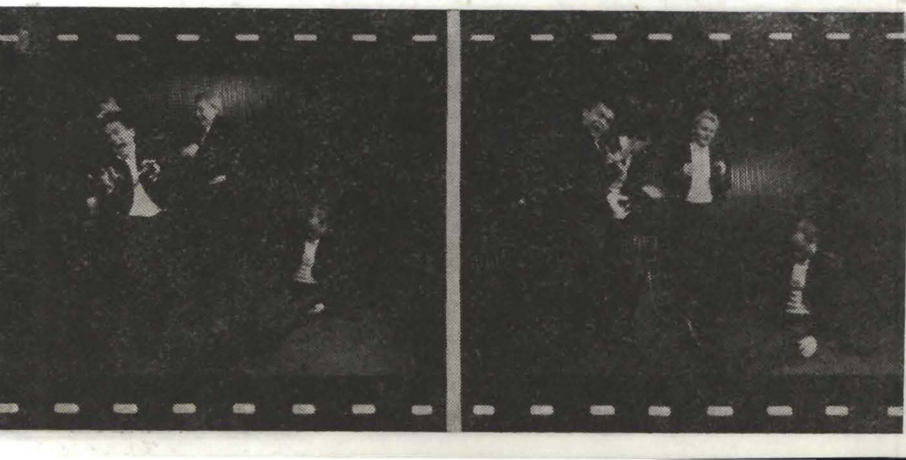
OD KRYTYKA:

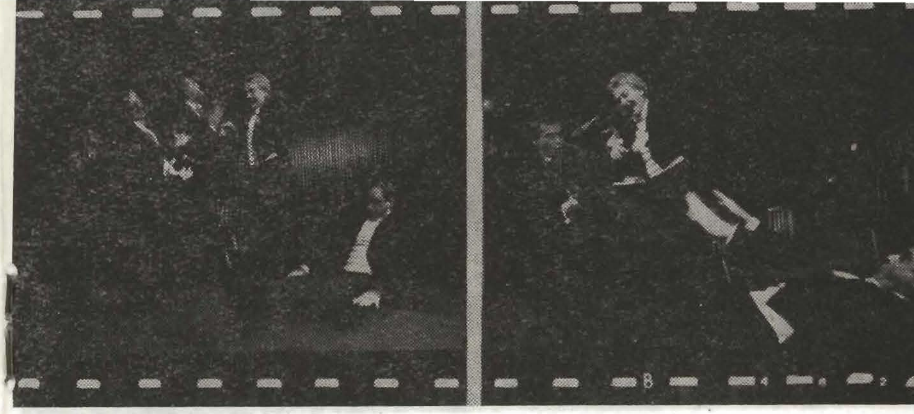
JAN KONIECPOLSKI

Czterech aktorów we frakach. Czerń i biel. Kilka rekwizytów: krzesła, statywy do partytur, partytury, kamyczki, organki, zapalniczka. Siedzący na zewnątrz inspicjent z magnetofonem. Proste, najprostsze oświetlenie.

Równie prosta sytuacja. Czterech aktorów w roli kwartetu smyczkowego. Mają razem wykonać utwór o charakterze teatralno-muzycznym. Składający się z ciągu dość swobodnie powiązanych ze sobą scen, z których każda dotyczy innego aspektu egzystencji artysty i egzystencji sztuki. Oba plany bez przerwy przenikają się nawzajem. Wykluczają. Potwierdzają. Gryzą i uzupełniają. Jak w malarskich autoportretach. Gdzie każdy z obrazów jest swoistą spowiedzią, wyznaniem artysty o sobie i swoim sposobie istnienia wobec świata przy pomocy swojej sztuki i swego widzenia świata...

W *„Kwartecie"* aktorzy są takimi właśnie twórcami. Każdy z nich znajduje się w sytuacji współczesnego artysty. Ma swoje widzenie sztuki i świata. Podlega naturalnym ciśnieniom z zewnątrz. Jest uwarunkowany swoimi pragnieniami, tęsknotami i kompleksami. Każdy ma inne hobby: jeden sport, inny alkohol, jeszcze inny dziewczyny czy karty. Każdy ma inny temperament. Rozmaite sytuacje, w których znajdują się w *„Kwartecie"*, każą im określać się wobec partnerów i wobec siebie. Pozwalają na skonfrontowanie swoich odczuć z odczuciami innych. Ale nie tylko odczuć. Także przemyśleń, wspomnień czy wyobrażeń. Każdy gra o s w o j e, ale r a z e m z trójką pozostałych. Powstają sytuacje groteskowe, zabawne, absurdalne, nieprawdopodobne niekiedy. Aktorzy, wykorzystując wszystkie swoje możliwości w ramach nakreślonych przez autora i reżysera, stają się klownami i pajacami, gimnastykami i groteskowym chórem; w ich wykonaniu absurdalne monologi o rozwiązywaniu krzyżówki, teście na spikera telewizyjnego czy nauce języka Bujaja zmieniają się w sarkastyczne portrety współczesnych inteligentów, a scena, gdzie po lirycznych i pełnych melancholii



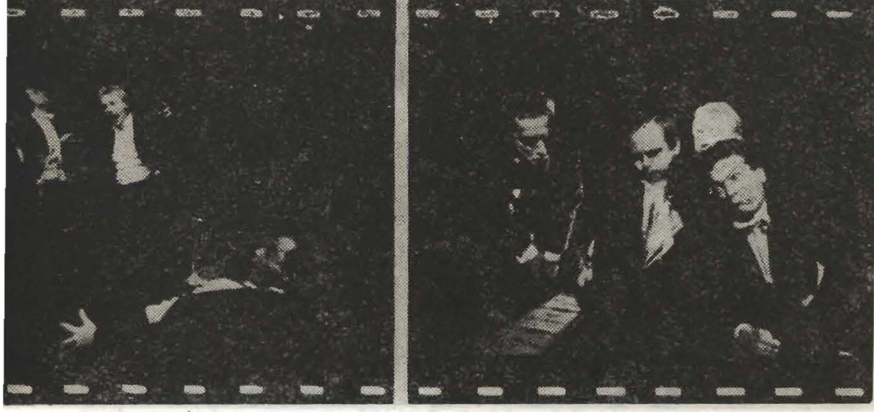


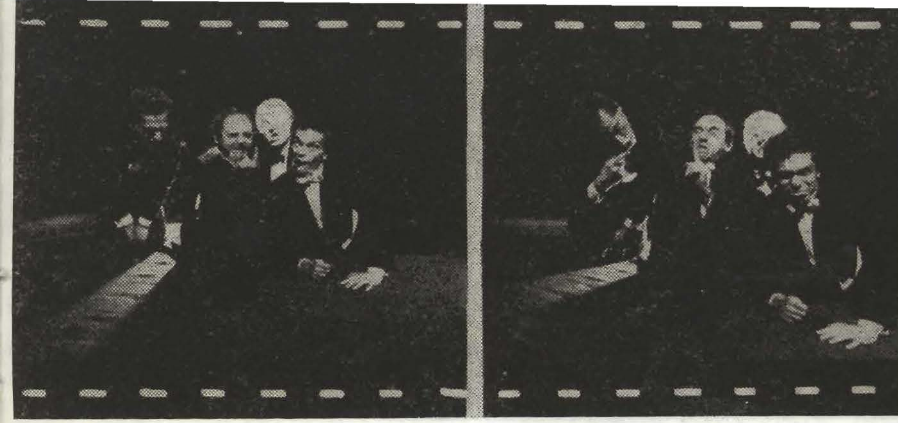
opowieściach o człowieku fascynującym swoją nieprzeciętnością poddają się biernie człowiekowi prymitywnemu i nieciekawemu, nabiera wymowy raczej niewesołej. By dojść wreszcie do finału, w którym pada bodaj najważniejsze zdanie w *„Kwartecie"*: najważniejsza jest intencja...

Od intencji bowiem zdaje się zależeć, czy aktorzy grający w *„Kwartecie"* są jedynie błaznami zasługującymi na pobłażliwość i oklaski, czy też ich istnienie sceniczne jest obok drwiny i zabawy także apoteozą sztuki i jej możliwości. Apoteozą wynikającą z istoty aktorstwa w *„Kwartecie dla czterech aktorów"*.

Historia *„Kwartetu"* jest jednym z najciekawszych przejawów trwania sztuki teatralnej w polskim teatrze współczesnym. *„Kwartet dla czterech aktorów"* został napisany w 1966 roku przez Bogusława Schaeffera jako scenariusz dla teatru instrumentalnego, takiego, jakim wówczas był prowadzony przez Adama Kaczyńskiego zespół MW-2. Pierwsza wersja *„Kwartetu"* miała zatem charakter koncertowy, aktorzy: Jan Peszek, Andrzej Kierc, Zygmunt Józefczak i Mikołaj Grabowski czytali tekst z partytur, fragmenty improwizacji miały charakter o wiele bardziej zbliżony do improwizacji muzycznych; brak części *„Sny o Schäfferze"* według Eugène Ionesco lokowały *„Kwartet"*, a raczej jego pierwszą wersję (MW-2) w gatunku, który — jako awangarda muzyczna — bardziej znany był koneserom muzyki współczesnej niż widzom teatralnym. Wersja ta, przy jednoosobowej zmianie w obsadzie (Zygmunta Józefczaka zastąpił Andrzej Grabowski), istnieje zresztą do dziś.

24 lutego 1979 roku w łódzkim Teatrze im. Jaracza odbyła się premiera tzw. I wersji teatralnej *„Kwartetu"*. Określone zostały w nim postacie. I Skrzypek, II Skrzypek, Altowiolista, Wiolonczelista. Na małej scenie Teatru im. Jaracza reżyser Mikołaj Grabowski zdecydował się na scenografię, będącą iluzją sali koncertowej (scenografia: Elżbieta Iwona Dietrych) i muzykę: cztery fragmenty muzyki Bogusława Schaeffera i w finale, jako kontrapunkt, Kwartet smyczkowy Es-dur „Harfenquartett" Ludwiga van Betthovena. Wystąpili: Jacek Chmielnik, Wojciech Droszyński, Bogusław Semotiuk i Paweł Kruk. W wersji tej pojawiła się scena *„Trzech snów o Schäfferze"*. W porównaniu z poprzednią wersją, spektakl zyskał przede wszystkim na teatralności. Przestał być teatrem instrumentalnym. Stał się





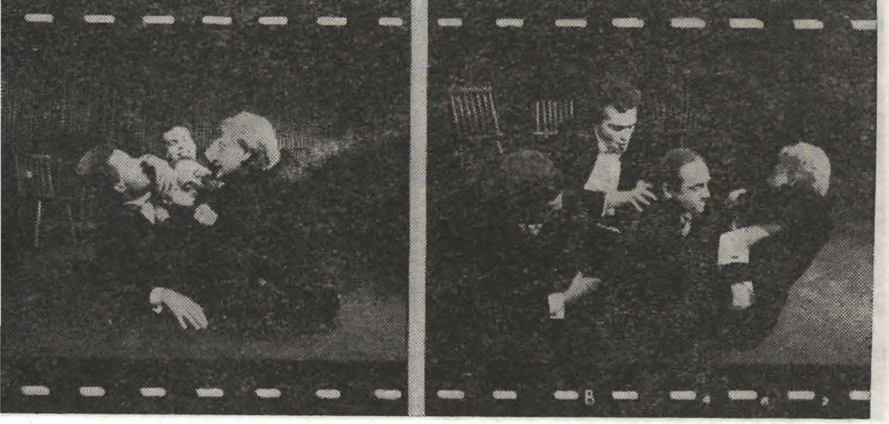
spektaklem, w którym aktorzy grają sytuację w jakiej znajdują się muzycy podczas koncertu. Tekst interpretowany scenicznie stanowił pretekst dla wielu improwizacji aktorskich, wśród których szczególnego znaczenia nabrała scena chóru.

W rok później powstała II wersja teatralna. Na miejsce Wojciecha Droszczyńskiego i Bogusława Semotiuka weszli dwaj „emwudwowcy" Janusz Peszek i Andrzej Kierc. Reżyser ograniczył rolę muzyki i scenografii; spektakl stał się bardziej otwarty i ekspresjonistyczny zarazem. Ogromną rolę w tej wersji odegrało aktorstwo Janusza Peszka. Świetny współtwórca Schaefferowskiego *„Scenariusza dla nie istniejącego, ale możliwego aktora instrumentalnego"*, jeden z najstarszych „emwudwowców", awangardowe doświadczenia teatru instrumentalnego z lat 60-tych w sposób żywy i fascynujący potrafił spożytkować na gruncie swego aktorstwa. Wzbogacił je w inwencję twórczą, lekkość improwizacji i własne doświadczenia intelektualne. Peszek był w wersji teatralnej *„Kwartetu"* tym aktorem który narzucał ton całemu spektaklowi i nieustannie podnosił grającym z nim partnerom poprzeczkę. Odrzucając nieustannie to wszystko, co już sprawdziło się, co obrastało sztampą i rutyną, proponował wciąż nowe, coraz trudniejsze aktorskie rozwiązania. Dzięki czemu, grany przez kilka lat w Łodzi *„Kwartet"* nie miał czasu na przeistoczenie się w to, co na ogół grozi najlepszym nawet przedstawieniom teatralnym: powolne umieranie...

15 września 1981 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu, którego dyrektorem i kierownikiem artystycznym został Mikołaj Grabowski, odbyła się premiera III wersji teatralnej *„Kwartetu"*. W składzie: Jacek Chmielnik (I Skrzypek), Bogdan Słomiński (II Skrzypek), Janusz Łagodziński (Altowiolista) i Janusz Peszek (Wiolonczelista). W wersji tej (najbardziej oszczędnej jeśli chodzi o „inscenizację") rozrósł się materiał improwizacyjny, który reżyser nieomal bez ograniczeń zostawił w gestii aktorów. Jacek Chmielnik, aktor o dużej inwencji intelektualnej, przekorze i umiejętności piętrzenia nowych, najbardziej absurdalnych skojarzeń przydał *„Kwartetowi"* cechy kabaretu politycznego w najlepiej pojętym sensie. Bogdan Słomiński wniósł dynamikę i męski sarkastyczny dowcip, a Janusz Łagodziński błyskotliwość i wdzięk młodości. Wersja poznańska *„Kwartetu"* (miałem możliwość przyglądać się jej wielokrotnie: w różnych miasta, z różną publicznością) stanowiła niewątpliwie, i jak dotąd, apogeum możliwości tkwiących w tekście Schaeffera.

Najdalej idący sens *„Kwartetu"* bierze się ze ścisłej więzi aktorów z publicznością. W danym miejscu i czasie. Czym innym bowiem jest zapewne *„Kwartet"* — MW-2 w zetknięciu z najrozmaitszymi kulturami na całym świecie. Czym innym był *„Kwartet"* ze swoją apoteozą i szyderstwem ze sztuki w zadymionej, przemysłowej Łodzi. Czym innym w nastawionym konsumpcyjnie, mieszczańskim Poznaniu. Czym innym pewnego majowego wieczoru 1982 w deszczowym, oczekującym swego festiwalu Kołobrzegu...

Czym będzie *„Kwartet"* w Krakowie, mieście, w którym scenariusz Schaeffera urodził się i duch którego zdaje mu się patronować?



OD TEATRU:

MARIAN STALA

1.

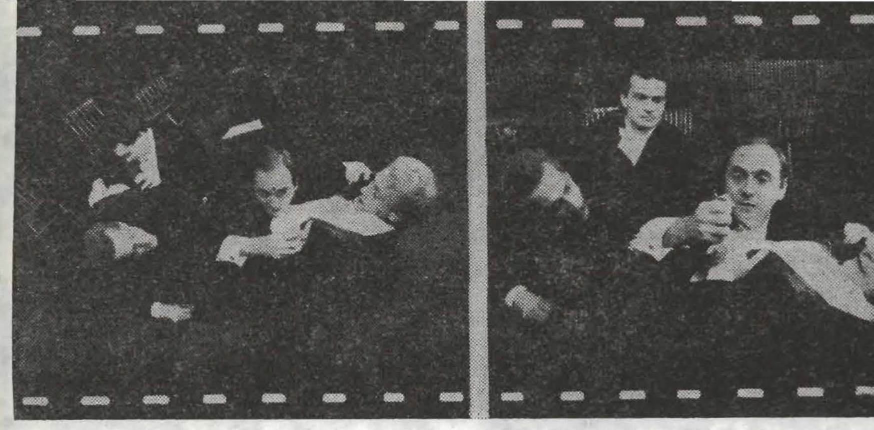
Sztuka jako gra, w najszerszym, obecnym w dwudziestowiecznej refleksji sensie terminu, wchłaniającym zarówno anarchiczną błazenadę, jak i krystaliczne konstrukcje intelektu — taka formuła narzuca się chyba najmocniej w obcowaniu z *Kwartetem.* Ale reguły tej gry, a także tożsamość jej uczestników (od autora poczynając, na konkretnych widzach kończąc) wydają się chwiejne, niepewne. Nie zmienia tego odczucia autokomentarz Schaeffera, będący nie tyle wyjaśnieniem *Kwartetu,* ile jeszcze jednym wymiarem wspomnianej gry.

Brak jej reguł, zmuszający odbiorcę do szczególnej aktywności estetycznej, może wynikać z samej struktury dzieła, budującego jakąś anty-normę, normę negatywną, rozpoznawalną w zestawieniu z zastanymi zbiorami zasad. Ale może się też łączyć z radykalną przemianą kontekstu, w którym pojawia się dzieło. Przemianą, naruszającą także wewnętrzną hierarchię jego elementów. W przypadku *Kwartetu* istotniejszy wydaje się ów drugi moment, to znaczy fakt, że oglądane dzisiaj zdarzenie? spektakl? sytuuje się w zupełnie innym miejscu niż to, które przeznaczył mu niegdyś autor.

2.

Pierwotne usytuowanie *Kwartetu* jest dość oczywiste. Miał on zaistnieć wobec klasycznych reguł tworzenia, wykonywania i odbioru muzyki — a zarazem związany był z ideologią sztuki awangardowej. Zawarte w nim pytanie o granice muzyki, łączyło się ściśle z zasadami agresji i prowokacji estetycznej...

W teatralnej wersji *Kwartetu* (mówię wyłącznie o inscenizacji krakowskiej) wspominane aspekty zmieniły sens, albo wręcz zniknęły... Przede wszystkim: przeniesiony w przestrzeń teatru *Kwartet* zmienił tożsamość swej materii, z faktu muzycznego (opozycyjnego wobec reguł wykonywania muzyki) stał się faktem teatralnym. Zmieniło to radykalnie sens działań aktorskich:



w wersji muzycznej były one przede wszystkim przekroczeniem reguł, w teatrze są faktem nie wymagającym specjalnych uzasadnień. Prowokacja estetyczna zostaje tu więc radykalnie osłabiona. Zresztą: czy taka prowokacja jest dzisiaj jakąś autonomiczną wartością? Pytanie takie wydaje się sensowne, gdyż obok zmiany materii *Kwartetu* zmieniła się też sytuacja awangardy, z którą był on niegdyś związany. Mówiąc w dużym (i pewno niesprawiedliwym) skrócie: podstawowe idee awangardy lat 60-tych są dziś w dużej mierze sprawą historii. Burzenie reguł, gdy nie ma jednolitego kanonu estetycznego, wymierzanie kolejnych policzków powszechnemu (?) gustowi, wymyślanie publiczności, która dawno się do tego przyzwyczaiła — wszystko to stało się estetycznym gestem... Nie, dzisiejszy czas nie jest zbyt przychylny dla awangardy — i nie warto wpisywać w *Kwartet* awangardowego klucza, bo niewiele on dziś da...

3.

Skąd zatem bierze się dziś wewnętrzna siła *Kwartetu?* Z roli, jaką w konstrukcji tego zdarzenia mają aktorzy. Z ich sytuacji wobec przekazywanych treści, wobec autora i reżysera, wobec publiczności. Oczywiście: niezwykle ważną rolę przyznaje aktorom już pierwotny scenariusz Schaeffera, nieprzypadkowo nazywający postaci imionami konkretnych wykonawców i zostawiający im duży margines na improwizację. W wersji teatralnej ów proces oddawania głosu aktorom — jako postaciom, ale także jako osobom, które poprzez swoje działania powołują do istnienia dzieło (a więc: potencjalną wartość) ma o wiele szerszy zasięg. Tekst Schaeffera staje się tutaj pretekstem, pojawienie się ponad nim czy na jego przedłużeniu — sensu, jest wynikiem własnego, osobistego ryzyka aktora. Ryzyka podejmowanego za każdym razem od nowa. Mógłby ktoś powiedzieć, że (w pewnym przynajmniej stopniu) jest to sytuacja normalna. To prawda — rzadko jednak zostaje ona tak silnie stematyzowana i tak mocno unaoczniona. *Kwartet* — widać to dziś wyraźnie — jest dość ściśle spokrewniony ze sztuką autotematyczną, badającą swoje własne granice i sposób istnienia w świecie. Jego głównym tematem jest pytanie o możliwość dotarcia poprzez amorfię, bełkot, próżnię wartości, nudę i bezsens co-

dzienności, uprzedmiotowiającej człowieka — do jakiegoś innego porządku, symbolizowanego poprzez odzywający się w finale motyw Beethovena. To przedarcie w przestrzeń wartości nie jest jednak w żadnej części *Kwartetu* dane bezpośrednio: autor nie daje aktorom słowa, które by dźwigało taki sens, a tylko słowo, które sens utraciło. Daje im więc sytuację braku czegoś. Ich zadaniem jest takie jej przekształcenie, takie zaryzykowanie sobą wobec widza, które tę negatywność zmieni w pozytywność... Wynik jest jednak niepewny, odsłonięcie sensu za każdym razem (mówię po kilkakrotnym obejrzeniu *Kwartetu)* inne, unaoczniające odmienne perspektywy sztuki i rzeczywistości. I może dlatego warte ryzyka widza, który zechce podjąć grę, domyśleć to, co *Kwartet* daje do myślenia...



Z-CA DYREKTORA	— ZDZISŁAW JACEK LORENOWICZ
KIEROWNIK TECHNICZNY	— JANUSZ PŁASZCZEWSKI
BRYGADIER SCENY	— MARIAN POBOŻNIAK
KIEROWNICY PRACOWNI:	
ELEKTRYCZNEJ	— RYSZARD STAROBRAŃSKI
REALIZACJA ŚWIATŁA	— ANDRZEJ NOWAK
ELEKTRO-AKUSTYCZNEJ	— ZDZISŁAW JANIK
REALIZACJA DŹWIĘKU	— MAREK STRZĘPEK
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ	— ZOFIA BOROWSKA
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ	— ALFONS KARBOWSKI
PERUKARSKIEJ	— ANNA LIS
NAKRYCIA GŁÓW	— HALINA PAZDERSKA
MALARSKIEJ	— WŁADYSŁAW MALIK
MODELATORSKIEJ	— RYSZARD HODUR
TAPICERSKIEJ	— KRZYSZTOF SOKÓŁ
STOLARSKIEJ	— BOLESŁAW ADAMSKI
ŚLUSARSKIEJ	— JAN BOROŃ
SZEWSKIEJ	— WŁADYSŁAW NOWAKOWSKI

OPRACOWANIE GRAFICZNE: ANNA HALINA GAŁECKA

Przedsprzedaż biletów w kasie biletowej w godz. 10—13 i 16—18, tel. 22-43-64. W niedziele i święta w godz. 16—18. Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Dział Obsługi Widzów, Pl. Św. Ducha 4, tel. 22-40-22 i 22-45-75.

Cena zł 20.—

Drukarnia Narodowa Z-3, zam. 5745/82 — 800 egz. — K-15/1828